

Sylvia Saïtta

Die argentinische Erzählliteratur (2000-2009)

Wie es in vielen der im 20. Jahrhundert erdachten Dystopien geschieht, begann das Jahrtausend für die Argentinier mit einer ernüchternden Eröffnung: Die von der Regierung Carlos Saúl Menem geweckten Hoffnungen auf ökonomischen Wohlstand und beschleunigte Modernisierung wurden enttäuscht. Die heftige ökonomische, gesellschaftliche und politische Krise im Dezember 2001, als große Teile der Mittelschichten mit ihren Kochtöpfen auf die Straße gingen, die *piqueteros* Straßen sperrten, die *asambleas* (Bürgerversammlungen) den Ruf "Die sollen alle gehen!" ertönen ließen und Präsident Fernando de la Rúa die Casa Rosada im Hubschrauber verließ, um nicht mehr zurückzukehren, war ein untrügliches Zeichen für das Scheitern jener neoliberalen Reformpolitik des Staates, die kennzeichnend für die neunziger Jahre gewesen war: Privatisierung von öffentlichen Dienstleistungen, Konzentration der Einkommen, Deregulierung des Wirtschaftslebens, die Politik der "Kostensenkung" (sprich: Lohnkürzungen), Prekarisierung der Arbeit und hohe Arbeitslosenraten. Die Krisentage im Dezember 2001 brachten das Ende der Vorstellungswelt der neunziger Jahre, für die Journalisten die Formel der menemistischen Fiesta "Pizza mit Champagner" gefunden hatten, und rückten eine Gegenwart in den Vordergrund, die von Ausgrenzung, Arbeitslosigkeit, urbaner Marginalisierung und Auflösung sozialer Bindungen geprägt war – Aspekte, die ein bedeutender Teil der im betrachteten Zeitraum entstandenen argentinischen Literatur zum Thema machte. Wie Daniel Link feststellte, sah sich die argentinische Kultur am Ende des Jahrhunderts zwei Arten von Gewalt ausgesetzt: einer von der Diktatur geprägten traumatischen Vergangenheit und den "Resten der neoliberalen Phantasien, die mit dem Anspruch auftraten, auf Ruinen, die in diesen Phantasien nur einen bestimmten Tauschwert hatten, eine 'neue', eine 'moderne' Kultur zu errichten" (Link 2003: 16). In Wirklichkeit war schon zu Beginn der neunziger Jahre die Menschenrechtspolitik aus den ersten Jahren der Regierung Raúl Alfonsín abgewertet worden: Mit zehn Dekreten, die zwischen dem 7. Oktober 1989 und dem 30. Dezember 1990 in Kraft traten, wurden neben mehreren Zivilisten Militärs begnadigt, die während der Diktatur

Straftaten begangen hatten und im Rahmen des Prozesses gegen die Militärjuntas im Jahre 1985 rechtskräftig verurteilt worden waren. Erst 2003, als Néstor Kirchner an der Regierung war, erklärte der Nationalkongress das Schlusstrich- und das Befehlsnotstandsgesetz für ungültig. Von da an sahen einige Richter die Begnadigungen in Fällen von Verbrechen gegen die Menschlichkeit als verfassungswidrig an.

In den neunziger Jahren setzten ökonomische Globalisierungsprozesse ein, die eine neue kulturelle Ordnung schufen, welche die kulturellen Inhalte und Grenzen der Nationalstaaten umgestaltete. Mit den Worten von Néstor García Canclini: Traditionelle und moderne kulturelle Identitäten mit territorialer Basis (Nationalstaat) machten postmodernen, territoriale Grenzen überschreitenden Identitäten Platz (García Canclini 2001). Die Auswirkungen auf die Nationalliteraturen waren tiefgreifend: Transnationale Konsortien, die aus der Fusion von Verlagshäusern mehrerer Länder entstanden, ordneten die jeweilige nationale Produktion einer Verlagspolitik unter, die alles zu Bestsellern machen will; es kam zu einer Umstrukturierung des gesamten Buchvertriebs und -verkaufs. Wie André Schiffrin, einer der bedeutenden unabhängigen Verleger, beschreibt, gingen die Konsortien dazu über, nur noch Bücher mit größerer Gewinnerwartung auszuwählen. Seither werden die Entscheidungen darüber, ob ein Titel erscheint oder ausscheidet, "nicht mehr von den Lektoren, sondern von einem sogenannten *publishing board* getroffen, in dem die Leute aus den Bereichen Controlling und Marketing den Ton angeben" (Schiffrin 2000: 70). Die Literaturproduktion für einen globalen Markt beschleunigte den Umschlag: Es wurden mehr Titel veröffentlicht, die schnell durch noch aktuellere Titel ersetzt wurden. Dieser Mechanismus begünstigte den transnationalen Vertrieb von Büchern für einen Massenmarkt: Gab es die *best sellers* schon immer, bestand die Innovation nun darin, Bücher mit einer für den internationalen Markt bestimmten Prosa zu vertreiben, die den Namen *world fiction* erhielt: Erzählliteratur als ein künstliches, für die massenhafte Verbreitung bestimmtes kommerzielles Produkt, unter Anlegung bewährter Kriterien und nach erprobten Rezepten hergestellt (Casanova 2001).

Von dieser Zeit an, Mitte der neunziger Jahre, ist man in einem bedeutenden Teil der in Argentinien geschriebenen Literatur darum bemüht, Themen und Formen auf einen kommerziellen Erfolg auszurichten, der die Landesgrenzen überschreitet: eine Literatur, die auf regionale Wendungen verzichtet und Geschichten erzählt, die allerorts leicht zu verstehen sind. Aus dem Kosmopolitismus der Autoren vor den neunziger Jahren (zum Beispiel

dem Kosmopolitismus des lateinamerikanischen *boom*) wurde ein "internationaler Stil". Seine Konsolidierung in Lateinamerika lässt sich paradigmatisch am Erscheinen der Anthologie *McOndo* (1996) ablesen. Herausgegeben wurde sie von den chilenischen Schriftstellern Alberto Fuguet y Sergio Gómez, verlegt von Grijalbo-Mondadori in Barcelona – und präsentiert in einem McDonald's der Stadt Santiago de Chile (zu Ehren ihres Titels, der auf McDonald's, Macintosh-Computer und die Kondominien anspielt). Damián Tabarovsky charakterisiert die neue internationale argentinische Literatur von Autoren wie Guillermo Martínez, Pablo de Santis, Marcelo Birmajer und Federico Andahazi als "gut geschriebene, intelligente [Romane], mit einer kleinen Dosis Experiment, die man nicht schmeckt, ohne dass sie deshalb weniger berührend, packend und tiefgründig wären"; es seien alles "schöne, angenehme Romane: Sie stören niemanden" (Tabarovsky 2004: 75).

Mit der Umstrukturierung der Verlagsindustrie konnten Mitte der neunziger Jahre auch unabhängige Verlage ihre Position festigen: Sie erwiesen sich als alternativer Ort für eine Prosa, die sich den Forderungen des Marktes nicht anpasste. Es sind Verlage mit einer bescheidenen Infrastruktur, die mit mittleren oder Kleinstauflagen arbeiten; selten bringt es ein Titel auf 3.000 Exemplare, die Verkaufserwartung schwankt zwischen 700 und 1.000 über den Zeitraum einiger Jahre.¹ Bestimmte Genres der Erzählliteratur oder die ersten Romane von Autoren, die noch nicht veröffentlicht hatten, fanden so ihren Platz bei Beatriz Viterbo, Simurg, Adriana Hidalgo, Tierra Firme, Paradiso oder Alción. Hier wurden Bände mit Kurzgeschichten publiziert – bezeichnend für die Verlagssituation in einem Land, dessen Literatur eigentlich eine lange und angesehene Tradition in diesem Genre vorzuweisen hat; Romane, deren Umfang nicht dem Kanon entsprach – *Los sorias* (1998) von Alberto Laiseca zum Beispiel mit 1.300 Seiten oder *Las islas* (1998) von Carlos Gamerro mit 600 Seiten; die ersten Bücher junger Autoren, die später in vielen Fällen in den Katalogen der großen Verlage zu finden waren, u.a. von Martín Kohan, Gustavo Ferreyra, Aníbal Jarkovsky, Juan José Becerra, Marcos Herrera. Zu diesen Verlagen traten mit der Wirtschaftskrise von 2001 neue Unternehmen hinzu, aus denen Interzona, Mansalva, Entropía, Santiago Arcos und Eterna Cadencia herausragen.

Vor dem hier skizzierten Hintergrund hebt sich eine Besonderheit ab: Die argentinische Literatur der neunziger Jahre gewinnt ihre Konturen durch

1 Zur unabhängigen Verlagsszene Argentiniens in den neunziger Jahren siehe Astutti/Contreras (2001), Diego (2006) und Ruiz (2005).

das plötzliche Auftreten junger Autoren. Mit ihren Zeitschriften, polemischen Auseinandersetzungen, ihrer hohen Präsenz sowohl in akademischen Kreisen als auch in den Massenmedien erneuerten sie eine literarische Landkarte, die in den achtziger Jahren von Ricardo Piglia, Juan José Saer und Manuel Puig geprägt war – den drei Schriftstellern, die im literarischen Feld Argentiniens nach der Diktatur, um es mit José Luis de Diego zu sagen, einen “dominanten” Platz konsolidieren konnten. Während Piglia und Saer einen nachhaltigen Einfluss auf die Interpretation und Zuordnung literarischer Texte ausübten, hielt sich Puig am Rande der örtlichen Rängeleien; sein Werk weckte aber das besondere Interesse der jüngsten Schriftsteller und der akademischen Kritik (Diego 2001). Gleichzeitig definierte das literarische Feld in jenen Jahren seine Akteure und seine für die Konsekration zuständigen Agenten: auf der einen Seite der Studiengang Literaturwissenschaft der *Facultad de Filosofía y Letras* der *Universidad de Buenos Aires*, wo inzwischen wieder normale Berufungsverfahren stattfanden und Lehrstühle mit Professoren besetzt wurden, die den akademischen Diskurs mit der öffentlichen Wortmeldung zu verbinden wussten; auf der anderen Seite die Verlage, die Kulturbeilagen der Tageszeitungen und die Kulturzeitschriften, in deren Umkreis sich jeweils Bezugsgruppen bildeten.²

Diese jungen Autoren schrieben sich in die von “Boedo” und “Florida” in den zwanziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts begründete nationale Tradition der Auseinandersetzung zwischen Generationen und Ästhetiken ein und betraten die Bühne in zwei Gruppen: zum einen die “Experimentierer” der von Martín Caparrós und Jorge Dorio geleiteten Zeitschrift *Babel. Revista de libros* (1988), zu denen Guillermo Saavedra, Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Charlie Feiling, Sergio Bizzio und Matilde Sánchez gehörten; zum anderen die “Narrativisten”, die in der von Juan Forn geleiteten “Biblioteca del Sur” des Verlags Planeta publizierten, eine aus Forn, Guillermo Saccomanno, Marcelo Figueras und Rodrigo Fresán bestehende Gruppe. Während Universität und literarische Kritik als Legitimierungsinstanzen der Gruppe um *Babel* wirkten, waren es für die “Planetarier” Verlagsindustrie und Journalisten sowie der Markt. Tatsächlich weisen die Romane und Geschichten der “Experimentierer” deutliche Merkmale des Experiments auf: Bruch mit dem Mimesis-Pakt des Realismus; Negation der zeitlichen Linearität zugunsten von Umweg und Abschweifung; Aufnahme des fremden Diskurses, Intertextualität, Zitat, Pastiche; Vorherrschen der

2 Zur Erzählliteratur dieses Zeitraums siehe Balderston et al. (1987), Spiller (1991) und Perilli (1994).

Selbst- und intraliterarischen Referentialität; Faszination für das Metafiktionale (in einer beständigen Reflexion über den Erzählakt an sich); eine ausgeprägte Vorliebe für Parodie, Ironie und kritische Verfremdung; die Verwendung der Sprache von Literaturtheorie und -kritik; schließlich die Arbeit mit Fragment, Spiel und Manipulation der Genres. Die "Planetarier" hingegen stellten entsprechend ihrem Vorbild Osvaldo Soriano die Leistung des narrativen Experiments infrage. Ihre Literatur kultiviert eine Rückkehr zum eher traditionellen Erzählen, setzt dabei auf gut konstruierte Plots und versucht, den Mimesis-Pakt mit dem Leser im Rückgriff auf die Vorstellungswelt des Fernsehpublikums zu schließen. Ihre Erzählungen schaffen glaubwürdige Figuren, in vielen Fällen Stereotype, deren Alltagskonflikte in direkter Beziehung zur politischen oder gesellschaftlichen Realität stehen. Es waren stärker "amerikanisierte" argentinische Autoren: Waren die Bezugsgrößen von *Babel* im Allgemeinen die europäischen Autoren wie zum Beispiel Thomas Bernhard in der Prosa von Alan Pauls und Sergio Chejfec, so waren es für die Gruppe um *Planeta* John Cheever, Raymond Carver und Tobias Wolff. Ihre Prosa orientierte sich am nordamerikanischen Minimalismus und am direkten Stil des Kinos, arbeitete mit psychologisch solide konstruierten Figuren und war – im Unterschied zum Exotismus von *Babel* – reich an epochentypischen Merkmalen: von der Kleidung der Figuren bis zur Musik, die sie hören, oder den Orten, an denen sie sich treffen. Folgerichtig hielten auch die Postmoderne-Diskurse der neunziger Jahre Einzug: von Bob Dylan bis zu den Big Macs von McDonald's, vom B-Movie bis zur Sprache der Werbung.

Das Auftauchen dieser beiden Schriftstellergruppen stellte die zentrale Position von Piglia und Saer im argentinischen Literatursystem nicht infrage; es hat sie im Gegenteil sogar gestärkt. Wie Matilde Sánchez in einem von der Zeitschrift *Punto de Vista* im April 2000 veranstalteten Gespräch über argentinische Gegenwartsliteratur erklärte, sind Saer und Piglia "die beiden Autoren des Konsens" (Gramuglio et al. 2000); eines Konsens, der vom Bezugsgeflecht der Literaturkritik, dem Kulturjournalismus und akademischen Wortmeldungen, die beide Schreibweisen miteinander in Verbindung brachten, ratifiziert und durch gemeinsame Auftritte beider Schriftsteller in der Öffentlichkeit sowie gemeinsame Publikationen bekräftigt wurde.³

Widerspruch meldete die Prosa von César Aira an: mit einem ganz anderen literarischen Projekt und nicht ohne eine gewisse Gegnerschaft, explizit

3 Siehe zum Beispiel Delgado (1995) und Piglia (1998; 2009). Zum öffentlichen Dialog beider Autoren siehe Corbatta (2007).

gegenüber Piglia. Wie Sandra Contreras schreibt, ist Airas Literatur bestrebt, „die Ästhetik und Ethik der Negativität“ zurückzuweisen, die in der Literatur Saers und Pighias erkennbar ist. Während das literarische Projekt Saers von dieser Poetik der Negativität bestimmt wird und Piglia aus der Negativität die Ethik der narrativen Praxis macht, „ist die Fiktion bei Aira Objekt einer unmittelbaren Behauptung, es ist die unmittelbare Behauptung der absoluten und autonomen Potenz der Imagination, die zum Anstoß für die Erzählung wird“ (Contreras 2002: 29). Leichtfertigkeit als positiver Wert und eine Strategie der Provokation, das Enttäuschende eines übereilten oder lächerlichen Endes, das Ingangsetzen einer Erzählmaschine, die sich um Wahrscheinlichkeit nicht kümmert und anscheinend der Improvisation überlassen wird, schließlich die Übersättigung des Marktes durch die Veröffentlichung von zwei oder drei Romanen pro Jahr – dies sind einige charakteristische Züge von Airas Schreiben, durch die er sich seinen unverwechselbaren Platz in der argentinischen Literatur erobert hat.

1. Das Ende des Jahrhunderts

Wie bereits gezeigt, spielen Piglia, Saer und Aira die führenden Rollen im literarischen System am Ende des 20. Jahrhunderts. Über ihren jeweiligen Ort im viel beschworenen „Kanon“ der argentinischen Literatur wird jedoch erst im neuen Jahrtausend entschieden. Im Falle Saers ist die Diskussion abgeschlossen: Hatte die Anerkennung und systematische Lektüre seines Werks in den achtziger Jahren stattgefunden, gilt er im 21. Jahrhundert, so Julio Premat, „als der ‘beste argentinische Schriftsteller’, ‘einer der wichtigsten unserer Zeit’“, der „im ‘Zentrum des Kanons’ steht, wie auf Rücktiteln und in Zeitungsartikeln zu lesen oder im Gespräch mit Kollegen aus Buenos Aires zu hören ist“ (Premat 2003: 43). Dass in diesen Jahren der Platz Saers im argentinischen Literatursystem tatsächlich neu definiert wird, zeigt sich an der Publikation seiner *Cuentos completos, 1957-2000* im Jahre 2001, an der Wiederauflage aller seiner Bücher – sowohl der über Jahre vergriffenen Titel wie *Cicatrices*, *La mayor*, *Nadie nada nunca* als auch derer, die zu Beginn seiner literarischen Karriere erschienen waren: *Palo y hueso*, *Unidad de lugar*, *La vuelta completa* – und an der Herausgabe von bis dahin nur verstreut in Zeitungen und Zeitschriften erschienenen Artikeln und Essays wie *El concepto de ficción*, *La narración-objeto* und *Trabajos*. Sein Tod am 11. Juni 2005 und die postume Veröffentlichung seines großartigen Romans *La grande* im Oktober desselben Jahres sind kein Endpunkt, sondern weisen Juan José Saer einen Platz im Zentrum des Literatursystems zu. „La gran-

de”, bemerkt Carlos Gamerro, “ist Saers letzter, aber nicht sein abschließender Roman” (Gamerro 2005). “Abgeschlossen durch den Tod seines Autors”, schreibt Beatriz Sarlo, ist dieser “Zyklus von Romanen heute genau dies: ein Ring, der sich langsam dreht” (Sarlo 2005a). Stets hat in Saers narrativem System die Veröffentlichung eines neuen Romans oder einer Erzählung die bereits erschienenen Texte “umgeschrieben”. Bei der Publikation von *La grande* verhält es sich nicht anders: Mit dem Wiederauftauchen von Figuren aus früheren Werken, dem Entwerfen von Situationen, die sich mit denen vorhergehender Texte vermischen und gleichermaßen in der “Zone” angesiedelt sind – einem mythischen Ort, an dem ein geographischer Raum, ein Figurensystem, eine Sprache und ein Ort des Aussagens zusammenfließen –, werden neue Konfigurationen und neue Bedeutungen geschaffen; in einem Werk, das wie der letzte Roman unabgeschlossen bleiben wird und offen für künftige Lektüren ist.

Ganz anders verlief der Weg zu einem Platz im Zentrum der literarischen Szene Argentiniens im Falle Piglias. Während Saers Bücher über Jahrzehnte nur von einer Anzahl eingeweihter Leser zur Kenntnis genommen wurde, machte die Veröffentlichung von *Respiración artificial* im Jahr 1980 (dt. *Künstliche Atmung*, 2002) – von vielen Kritikern als repräsentativster argentinischer Roman der Diktaturzeit angesehen – Piglia zu einer Art Bezugsfigur seiner Generation, zumal er schnell die uneingeschränkte Anerkennung der Kritik und der literarischen Kollegen erhielt. Wie es in einer Analyse von José Luis de Diego heißt, wird Piglia im Zentrum des literarischen Feldes der achtziger Jahre zu einer Art “Dreh- und Angelpunkt”: Seine literaturkritische Plädoyers hatten nicht nur entscheidenden Anteil an der Wiedereingliederung von Autoren der Vergangenheit in den Kanon (Jorge Luis Borges, Roberto Arlt und Rodolfo Walsh) und der Kanonisierung einiger seiner Zeitgenossen (Saer, Puig), sondern nahmen in der literarischen Debatte die Gestalt “unumstößlicher Wahrheiten” an (Diego 2001: 220). Die Veröffentlichung von *Prisión perpetua* (1988) und *La ciudad ausente* (1992; dt. *Die abwesende Stadt*, 1994) sowie die Uraufführung einer auf diesem Roman basierenden Oper mit der Musik von Gerardo Gandini (1995) bestätigten seine Position als Schriftsteller und Kritiker im Zentrum der Literaturszene. Während der Medien- und juristische Skandal, den die Verleihung des “Premio Planeta” für den Roman *Plata quemada* (dt. *Brennender Zaster*, 2001) im November 1997 auslöste, Piglia nicht nur das Verbleiben im Zentrum des Literatursystems, sondern mehr als zehn Jahre lang vor allem auch

Präsenz in den Klatschspalten der Zeitungen sicherte,⁴ setzte er sich in dieser Zeit auch auf internationaler Ebene durch. Ab dem Jahr 1999, als der Verlag Anagrama (mit dem Essayband *Formas breves*; dt. *Kurzformen*, 2007) die Herausgabe von Piglias Gesamtwerk in Spanien begann, hatten seine Texte Zugang zum internationalen Markt und verschafften ihrem Autor einen Platz unter den großen Erneuerern der spanischsprachigen Literatur, in einer Reihe mit Roberto Bolaño oder Juan Villoro. Dass im April 2008 die *Casa de América* in Madrid ihre "Woche des Autors" Ricardo Piglia widmete, wo sich spanische und lateinamerikanische Kritiker mit der Analyse seines fiktionalen und essayistischen Werks beschäftigten und über die Wirkung seines Schaffens auf Bühnen- und Filmkunst nachdachten, dass im Laufe dieser Woche der Band *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción* (Carrión 2008) mit kritischen Essays und Interviews vorgestellt wurde und es kein anderer als Piglia war, der in der darauffolgenden Woche die Buchmesse in Buenos Aires eröffnete – dies alles sind überzeugende Zeichen für seinen literarischen Ruhm auf nationaler und internationaler Ebene.

Die von Aira in den neunziger Jahren eingenommene Position der Dissidenz gegenüber Piglias Ruhm findet ihre Fortsetzung im neuen Jahrtausend mit Fogwill. Aira und Fogwill treffen sich trotz immenser Unterschiede in einem Punkt: Ihre Prosa liegt außerhalb der herrschenden ästhetisch-ideologischen Paradigmen der achtziger Jahre. Wie bereits erwähnt, setzt Aira seit seinen Anfängen eine Erzählmaschine in Gang, die sich nicht um Wahrscheinlichkeit kümmert und anscheinend nach Belieben Improvisation und Spontaneität walten lässt. Jedes seiner zahlreichen Bücher, die eines nach dem anderen in verschiedenen Verlagen erschienen, ist im Grunde nichts anderes als die Variation eines einzigen erzählerischen Projekts, des-

4 Als Piglia im November 1997 den "Premio Planeta" für *Plata quemada* erhielt, war die Entscheidung der Jury (der Augusto Roa Bastos, Mario Benedetti, Tomás Eloy Martínez und María Esther de Miguel angehörten) einstimmig. Ein Artikel von Claudia Acuña in der Zeitschrift *Trespuntos* stellte die Rechtmäßigkeit der Entscheidung infrage; der Schriftsteller Gustavo Nielsen, der in die Endausscheidung des Preises gekommen war, klagte. Im Urteilsspruch vom Februar 2005 heißt es, es habe nachweislich "eine Prädisposition oder eine von vornherein bestehende Absicht" bestanden, "den Preis an das Werk Ricardo Piglias zu vergeben". Eine Flut von Zeitungsartikeln und wechselseitigen Beschuldigungen der Prozessgegner schloss sich an. In einer von bedeutenden argentinischen Schriftstellern und Intellektuellen unterzeichneten und als Anzeige in Zeitungen des In- und Auslands publizierten Solidaritätserklärung hieß es, Piglia werde in der 1997 gestarteten "Diffamierungskampagne" im Grunde vorgeworfen, "der zu sein, der er in unserer Literatur, unserer Nationalkultur sowie auf internationaler und akademischer Ebene ist".

sen Konstanten die Wiederholung und Abwandlung von Motiven, Erzählern, Themen, Genres und Stilen sind. Im Hintergrund der absurden Handlungen, wo Ereignis auf Ereignis folgt, eine Anhäufung von Irrtümern, Verfehlungen und Missverständnissen entsteht, erscheint bei ihm immer die ironische und scharfsinnige Reflexion: über die Beziehung zwischen einer wahrnehmenden Subjektivität und der wahrgenommenen Welt, über die Grenzen des Realismus als Ästhetik, über eine bestimmte Art von literarischer Kritik, die im Sozialen oder in der Biografie des Autors die Anhaltspunkte für ihre Interpretationen findet. Ist die Konstruktion einer Erzählerfigur die Summe einer gewissen Anzahl von deskriptiven, im Erzählten verstreuten Effekten, so zerlegt Aira diese Einheit der Figur, denn in seinen Romanen setzt er immer wieder eine erste Person, die weder durch Verweise noch durch einen eigenen Namen näher bestimmt wird. In *Cómo me hice monja* (1993) schließlich wird diese Inkompatibilität zugespitzt: Der erwachsene Erzähler, genannt César Aira, erinnert sich an seine Kindheit und verwendet dabei abwechselnd die feminine und die maskuline Form; am Ende stirbt er, ohne dass eine Erklärung Aufschluss darüber gegeben hätte, wie die Erzählung eigentlich möglich war. In *El Congreso de literatura* (1999) dient der Klon einer Wespe, der nicht zwischen der von Carlos Fuentes getragenen Kleidung und Carlos Fuentes selbst unterscheiden kann, als Metapher für diese fehlende Symmetrie: Wenn es den Kritikern, wie der Text sagt, schwer fällt zu erkennen, wo der Schriftsteller aufhört und wo seine Bücher anfangen, vereiteln Airas Romane gleich jeden Versuch, die Geschehnisse um ein fiktionales Ich mit dem Ich des Autors zu verknüpfen. Mit anderen Worten: Sie vereiteln jeden Versuch, die alltäglichen Geschehnisse mit dem literarischen Universum der reinen Imagination zu verknüpfen.

In *El llanto* (1992) definiert Aira eine Konzeption der Literatur als narrative Apparatur, die alle Regeln der realistischen Erzählung bricht, ohne sich selbst zu unterbrechen:

Auf der einen Seite ist das Waffenarsenal der Künste, auf der gegenüberliegenden sind die diskreten Objekte der Welt. Es geht nur darum, beide Serien in Übereinstimmung zu bringen. Aber da schon so viel Kunst gemacht wurde, es so viel schon gemachte Kunst gibt, so viele schon übereinstimmende Übereinstimmungen, scheint es heutzutage Kunst *in progress* nur dort geben zu können, wo es keine Übereinstimmung gibt, wo es stattdessen eine dissonante und überraschende Inkompatibilität gibt (Aira 1992).

Im Gegensatz zu einer sich als Übereinstimmung mit der Wirklichkeit verstehenden Kunst strebt Airas Literatur gerade eine "dissonante und überraschende Inkompatibilität" gegenüber der Wirklichkeit an. Diese Inkompatibilität

beherrscht sowohl die Wahrscheinlichkeit der Handlung als auch die Konstruktion der Sätze, in denen es eine Vielzahl paradoxer Formulierungen gibt, die zwei Lesarten zugleich erlauben, ohne dass die Entscheidung für eine der beiden fällt. „Niemand, es sei denn ein richtiger Magier“, erklärt der Erzähler in *El mago* nach der wortgetreuen Wiedergabe eines völlig sinnlosen Gesprächs zwischen Badutensilien, „könnte sich den Luxus leisten, etwas so Leichtfertiges wie diese erbärmliche Komödie zu erschaffen“ (Aira 2002) – niemand, es sei denn ein „richtiger“ Schriftsteller (der César Aira zweifellos ist), könnte sich den Luxus leisten, mit scheinbarer Leichtfertigkeit und Leichtigkeit Texte zu publizieren, die nichts anderes sind als verschiedene Modulationen eines originellen, in der argentinischen Literatur einzigartigen erzählerischen Projekts.

Fogwill hingegen (dessen Autorennamen zunächst Rodolfo Enrique Fogwill war, woraus in den letzten Büchern kurz und bündig Fogwill wurde) vollzieht eine Rückkehr zum Realismus. So bezieht er in seiner aus *Vivir afuera* (1998), *La experiencia sensible* (2000) und *En otro orden de cosas* (2001) bestehenden Trilogie Stellung zum soziopolitischen Kontext des Menem-Jahrzehnts: „Ich möchte den Roman des Menemismus schreiben, so wie andere den der Diktatur geschrieben haben“, hat Fogwill wiederholt geäußert. Und so wie *Los pichiciegos. Visiones de una batalla subterránea* (1983; dt. *Die unterirdische Schlacht*, 2010), sein großartiger Roman über den Malvinas-Krieg – nach Beatriz Sarlo der einzige realistische Roman der achtziger Jahre⁵ – bestätigt die Romantrilogie, dass der Realismus seine Möglichkeiten auch in einer Literatur wie der argentinischen hat; einer Literatur, die (geprägt von Borges) lange auf die Nichtdarstellung des Realen setzte, auf den Zweifel an der Sprache als Instrument der Wirklichkeitsdarstellung, auf das Zitat und einen Stil der Vermutung. Fogwill brachte so, wie Karina Vázquez schreibt, in die argentinische Prosa am Ende der neunziger Jahre ein Modell ein, welches das Politische vom Literarischen her betrachtet und das von Piglia in den achtziger Jahren eingeführte Modell ablöste: Mit der Trilogie werden die Techniken der Anspielung aus dem Zentrum verdrängt und die Konventionen des traditionellen Realismus verworfen, um das Feld der sozialen Realität sichtbar werden zu lassen (Vázquez 2009).

5 „*Los pichiciegos* muss noch immer als der große realistische Roman der achtziger Jahre gelesen werden, wenngleich das wenig besagen mag, weil es in den Achtzigern vielleicht nur diesen einen realistischen Roman gab, der so geschrieben ist, wie man den Realismus heute auffassen kann: eine gänzlich imaginäre Situation, deren Fäden so weit ausgesponnen werden, dass sie die wirklichen Koordinaten des Krieges berühren“ (Sarlo 2001).

Fogwill artikuliert diese Herausforderung gegenüber dem antirealistischen Mandat, das sich seit Mitte der siebziger Jahre durchgesetzt hatte, in einem kurzen Vorwort zu *La experiencia sensible*:

Niemand von denen, die sich rühmten, im Einklang mit dem Ton der Epoche zu sein, setzte auf den Realismus; jeder Einzelne wartete auf seinen Einsatz, um einer raffinierten Geringschätzung der Wirklichkeit Ausdruck zu verleihen (Fogwill 2001b).

Ganz im Gegensatz zu einer solchen Geringschätzung des Wirklichen setzt die Prosa Fogwills auf einen Realismus, dessen deutlichste Verfahren eine genaue Benennung der Gegenstände mittels ihrer Markennamen und die Wirklichkeitsnähe der von seinen Figuren gesprochenen Sprache sind. Dieses Programm kann man in *Cantos de marineros en La Pampa* (1998) nachlesen, einer Zusammenstellung von Erzählungen und *Los pichiciegos* für das spanische Publikum, wo es in dem Vorwort des Autors heißt:

Ich weiß, dass ich keine einzige Seite zu veröffentlichen wagen würde, die nicht vom Diktat einer Stimme her stammt. [...] Was ich schreibe, wäre keiner Aufmerksamkeit wert, wenn ich nicht beim Aufschreiben des Diktats ein Gefühl wie Feindseligkeit, Groll, Wut, Neid und Empörung gespürt hätte: konfuse Formen des sozialen Konflikts, die etwas sehr Vages ankündigen. Manchmal glaube ich mich einen Schritt weit vom Verstehen entfernt und scheitere. Inzwischen denke ich, dass ich nicht zu schreiben aufhören werde, bis ich weiß, dass ich das ausgedrückt habe (Fogwill 1998b).

Die „diktierenden“ Stimmen erhöhen den „Realitätseffekt“ der Romane, die ein Gewebe aus mehreren Sprachen sind, über die das Soziale aufgenommen wird. Denn im Tonfall des Sprechens, durch den die Figuren konstruiert werden – die Figuren bei Fogwill sind die Sprache, die sie sprechen – finden die sozialen Praktiken Aufnahme: die Sprache einer Schelmengeschichte aus dem Krieg (in *Los pichiciegos*), die Randgruppensprachen des Drogenmilieus, der Prostitution und der Kriminalität (in *Vivir afuera*), der „wohlmeinende“ Diskurs der progressiven Linken, die heruntergekommene Sprache der Massenmedien und der offizielle Diskurs des Staates.

Fogwill ist allerdings kein Einzelfall in der aktuellen argentinischen Prosa. Mehrere Literaturkritiker sind der Auffassung, dass es am Ende des 20. Jahrhunderts eine „Rückkehr zum Realismus“ gab, die den zentralen Platz einer Literatur der Anspielung und des Antirealismus (wie sie charakteristisch für die Prosa der achtziger Jahre war) infrage stellte.⁶ Als eine der

6 Zur Debatte über die Rückkehr zum Realismus siehe u.a. Kohan (2005), Speranza (2005) und Contreras (2006).

ersten Kritikerinnen hat María Teresa Gramuglio darauf hingewiesen, dass sich mit der Veröffentlichung des Romans *Villa* von Luis Gusmán 1995 eine Wende in der Tradition des Erzählens über die Diktatur vollzog. Es war das Ende der Anspielung, des Ausweichens; es war eine "Rückkehr zum Realismus", die neuerliche Annäherung an das Prinzip der Mimesis und gleichzeitig die Inszenierung von Stimmen der Folterer und Komplizen, die das Problem der Zustimmung durch die Zivilbevölkerung aufwarf (Gramuglio 2002). Miguel Dalmaroni griff die Thesen Gramuglios auf und verwies in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung einer Reihe von politischen Ereignissen: das Eingeständnis von Seiten der des Völkermords beschuldigten ESMA⁷-Offiziere Juan Carlos Rolón und Antonio Pernías vor dem Senat der Nation (1994), dass es Entführung, Folter und Mord gegeben hatte; die Veröffentlichung von Horacio Verbitskys Buch *El vuelo* (1995) mit den Geständnissen des ehemaligen Korvettenkapitäns Adolfo Scilingo zu den sogenannten Todesflügen; die Gründung des nationalen Netzes von Gruppen, in denen sich Kinder Verhafteter/Verschwundener zusammenschlossen (*Hijos por la Identidad, la Justicia, contra el Olvido y el Silencio: H.I.J.O.S.*, 1995). Durch diese Ereignisse wurden die politisch-diskursiven Bedingungen für eine neue Phase der Zeit nach der Diktatur geschaffen, in der neue Erzählungen der Erinnerung an den Schrecken entstanden. Sie unterschieden sich deutlich von einer früheren Phase, die vom Bericht *Nie wieder* der Kommission zur Untersuchung der Verschwundenenschicksale (*Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, CONADEP, 1984) und dem Prozess gegen die Militärajuntas (1985) geprägt war (Dalmaroni 2004). Es handelt sich um eine "neue Romanliteratur über die Diktatur", die sich von den Erzählungen der achtziger Jahre abhebt, weil sie die chiffrierte Erzählung zugunsten der Konstruktion eines kohärenten Plots und einer Rückkehr zu bestimmten Verfahren des Realismus aufgab. Sowohl mit der Möglichkeit, "in direkter Weise, unter vollständigem Bezug auf die grausamsten und unerzählbarsten Geschehnisse und Taten zu erzählen", als auch durch die Aufnahme von neuen narrativen Stimmen zur differenzierteren Darstellung der Diktatur reflektiert diese neue Prosa darüber, wie Erinnerung und kollektive Identität von einem anderen Standpunkt aus wiedergewonnen werden können (Dalmaroni 2004: 159).

7 Die *Escuela Mecánica de la Armada* (ESMA, Technikerschule der Marine) war eine der geheimen Folterstätten der Diktatur; heute ist sie eine Gedenkstätte. Siehe dazu den Beitrag von Claudia Feld und Elizabeth Jelin in diesem Band.

2. Literatur und Erinnerung

Von Luis Gusmáns *Villa* an zeigt die argentinische Prosa Interesse für neue Problemfelder. Mit dieser Geschichte eines unbedeutenden Arztes aus dem Ministerium für soziale Entwicklung, der während der Amtszeit von José López Rega und zu Beginn der Diktatur für die Wiederbelebung Gefolterter und die Ausstellung von Totenscheinen zuständig ist, vollzieht sich die von Gramuglio beschriebene Wende: Hatte die Prosa der achtziger Jahre die politische Verantwortung der Militärs festgestellt, widmet sich die neue Erzählliteratur nun der Rolle der Zivilbevölkerung im Staatsterrorismus, ihrer Mitschuld und Mitverantwortung. Denn ohne das Engagement, die Mitwirkung und das Einverständnis vieler wäre die politische Barbarisierung und die Degeneration des Staates, wie Hugo Vezzetti in *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina* herausarbeitet, nicht möglich gewesen:

Die Frage der Beziehungen, der Mittäterschaft, des Opportunismus darf bei der Bearbeitung des Themas der Erinnerung nicht ausgespart bleiben, da gerade hierin der blinde Fleck eines Rekonstruktionsprozesses liegt, in dem über eine Verantwortung der Gesellschaft reflektiert wird (Vezzetti 2002).

In *Dos veces junio* (2002; dt. *Zweimal Juni*, 2009) greift Martín Kohan ein Thema aus *Villa* auf: Der Roman rückt die zivilen Komplizen der Militärdiktatur ins Blickfeld, um einerseits die Herausbildung einer Subjektivität zu erkunden, die sich in den Dienst des Regimes stellt, und andererseits nach den Bedingungen zu forschen, die eine auf den Staatsstreich gegründete politische Herrschaft ermöglichten und legitimierten. Mittels der Figur eines Soldaten, der seinen Dienst bei einem Militärarzt versieht, reflektiert der Roman anhand der beiden Schlüsselbereiche Schule und Familie über Lerninstanzen in einer militarisierten Gesellschaft. Carlos Gamerro behandelt in *El secreto y las voces* (2002) erzählerisch das Geflecht von Loyalität und Mittäterschaft in einem kleinen Provinzdorf. In der Beziehung von Militärmacht und Dorfbewohnern erforscht er Motive, Interessen, Ideen und Überzeugungen, mit denen die Verbrechen des Staates legitimiert wurden.

Die argentinische Literatur hat auch imaginäre Träume von Rache und Selbstjustiz hervorgebracht – symptomatisch für eine Gesellschaft, die den Glauben an die Gerechtigkeit von dem Moment an verloren hat, wo Täter der Diktatur straffrei ausgingen. Ermöglicht wurde dies durch das Befehlsnotstandsgesetz, das Schlusstrichgesetz und die Begnadigungen, aufgrund derer Hunderte von Folterern und Mördern wieder auf freien Fuß kamen. *Calle de las Escuelas N° 13* (1999) von Martín Prieto und *Bajo el mismo*

cielo (2002) von Silvia Silberstein entstanden nach Gramuglio (2002) als “eine Art *literarischer* Kompensation”, die das Defizit der legalen Gerechtigkeit zu korrigieren suchen. Während in *Calle de las Escuelas N° 13* eine Gruppe Jugendlicher das (scheiternde) Vorhaben eines Rachegerichts (gegen einen freigelassenen Täter der Diktatur) verfolgt, versucht in *Bajo el mismo cielo* ein Überlebender erfolglos, die Entführung, das Verschwinden und den Tod seiner Frau in der ESMA zu rächen.

Romane wie *Los planetas* (1999) von Sergio Chejfec, *Ni muerto has perdido tu nombre* (2002) von Luis Gusmán, *Ciencias morales* (2007; dt. *Sittenlehre*, 2010) von Martín Kohan oder der Erzählband *76* (2007; dt. *76*, 2010) von Félix Bruzzone leisten hingegen eine Fiktionalisierung der gesellschaftlichen Erinnerung, problematisieren sowohl die Bindungen der Gegenwart an die Vergangenheit als auch die Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart. Dabei wollen diese Werke weder eine Rekonstruktion sein noch anklagende Flugschrift. Es sind – mit den Worten von José Di Marco – “Fiktionen, die Erinnerungsarbeit leisten”, denn sie haben Anteil an einer gesellschaftlichen Strömung und einem Ensemble fragmentarischer Verfahren, die tendenziell die Linie der Kontinuitäten zwischen Vergangenheit und Gegenwart nachzeichnen (Di Marco 2003). Der Roman *Los topos* (2008) von Bruzzone verschärft die Arbeit mit der Fiktion und stellt sich dabei außerhalb der Erzählungen der Erinnerung und des Zeugenberichts. Selbst ein Kind von Verschwundenen, gibt er die politisch korrekte Haltung zu diesem Thema auf und erzählt die Geschichte eines Sohnes von Verschwundenen, der von seiner Großmutter aufgezogen wird und sich in einen Transvestiten verliebt, der ebenfalls Kind von Verschwundenen ist und die Absicht verfolgt, Täter der Diktatur zu töten, aber in Zeiten der Demokratie verschwindet. Bruzzone erzählt diese Geschichte in einer zuweilen verwirrenden Mischung aus Kriminalgeschichte, Verwechslungskomödie und romantischem Roman, wodurch er, wie Sarlo schreibt, das Thema bewusst aus einer Behandlung löst, in der alles vorhersehbar ist, und dieses sich innerhalb populärer Genres entfalten lässt (Sarlo 2008).

Im Zusammenhang mit der Literatur über die Diktatur entsteht Mitte der neunziger Jahre auch eine Prosa über den politischen Aktivismus der siebziger Jahre. Wurden am Anfang der Demokratie die Verschwundenen und die Überlebenden vorrangig als Opfer gesehen, womit die Möglichkeit verschlossen blieb, die gesellschaftlichen und politischen Geschehnisse der ersten Hälfte der siebziger Jahre erzählerisch darzustellen, griff man in den neunziger Jahren ihre revolutionäre Vergangenheit auf. Im März 1996,

zwanzig Jahre nach dem Militärputsch, wurde der Dokumentarfilm *Cazadores de Utopías* uraufgeführt (Regie: David Blaustein), dessen Zeugnisse von militanten politischen Aktivisten (auch ehemaligen) eine große Debatte über den politischen Aktivismus selbst, die Verantwortung der *montoneros*, den bewaffneten Kampf und den ideologischen Horizont der siebziger Jahre auslöste.⁸ Im darauffolgenden Jahr, ebenfalls im März, erschienen das Buch *El presidente que no fue: los archivos ocultos del peronismo* von Miguel Bonasso, das die Lebensgeschichte und die Präsidentschaft von Héctor Cámpora beschreibt, und der erste Band des monumentalen Werks von Eduardo Anguita und Martín Caparrós, *La voluntad: una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina* (März 1997; die Bände 2 und 3 folgten im Oktober 1997 bzw. März 1998). Diese Geschichte des revolutionären militanten Aktivismus in Argentinien von 1966 bis 1978 basiert auf den Erzählungen ihrer wichtigsten Protagonisten und sorgfältigen Recherchen zur Erhellung dieses Zeitraums. Beide Veröffentlichungen wurden in zwei der renommiertesten Zeitschriften des Landes diskutiert: im Augustheft 1997 der von Beatriz Sarlo herausgegebenen Zeitschrift *Punto de Vista* (mit Beiträgen von Oscar Terán, Hugo Vezzetti, Sarlo, Emilio de Ípola, Raúl Beceyro) sowie in zwei Heften der unter der Leitung von Nicolás Casullo stehenden Zeitschrift *Confines* (1997, mit Beiträgen von Nicolás Casullo, Héctor Schmucler, Ricardo Forster, Gregorio Kaminsky, Matías Bruera, Alejandro Kaufman, Oscar del Barco). Bei beiden Zeitschriften stand die Reflexion über den revolutionären politischen Aktivismus im Mittelpunkt. Seither wandten sich zahlreiche Autobiografien und Zeugenberichte wieder dem Erzählen der eigenen Erfahrung zu – einem Erzählen, das auf die narrative Potenz der Erinnerung vertraut und auf das Gedächtnis zur Rekonstruktion der Vergangenheit baut. In *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo* kritisierte Beatriz Sarlo ausführlich diese Wendung zum Subjektiven, die am Zeugenbericht als vertrauenswürdigem Instrument der Erkenntnis festhält, obwohl die erste Person aus theoretischer Perspektive längst diskreditiert ist (Sarlo 2005b).

Auch die fiktionale Literatur richtete ihren Blick wieder auf den militanten Aktivismus der siebziger Jahre. 1996 löste Liliana Heker mit der Publikation ihres Romans *El fin de la historia* eine Polemik aus: Die Protagonistin (das Buch bezieht sich auf einen authentischen Fall), die Offizierin bei den *montoneros* war, ist Gefangene in der ESMA, wo sie sich bei der Arbeit für

8 Zur Analyse der Polemik siehe Sonderéguer (2001).

den “Mini-Stab” des Admirals Massera in den Mann verliebt, der sie gefoltert hat und mit dem sie am Ende der Diktatur nach Europa flieht.⁹ Der Text stellt in fiktiver Weise zwei Standpunkte dar, die in den Debatten über den militanten Aktivismus der siebziger Jahre immer wieder erscheinen. Ana Longoni reflektiert sie in ihrem Buch über die Figur des Verräters: Der eine Standpunkt liest das Aufgeben einer Guerilla-Kämpferin unter der Folter als eine Form des Verrats, der zweite sieht den Überlebenden der Repression als Verräter an (Longoni 2007). Andere Romane – etwa *Memorias del río inmóvil* (2001) von Cristina Feijóo, *En otro orden de cosas* (2001) von Fogwill, *Museo de la revolución* (2006) von Martín Kohan oder *Historia del llanto* (2007; dt. *Geschichte der Tränen*, 2010) von Alan Pauls – kehren zu den revolutionären Erfahrungen der siebziger Jahre zurück, um einen Bogen zu den neunziger Jahren zu schlagen und die Kontinuität zwischen dem schmutzigen Krieg und der neoliberalen Politik einer ideologischen Aushöhlung aufzuzeigen.

Nachdem die “Gesetze der Straffreiheit” 2003 für nichtig erklärt worden waren, womit sich die von der Regierung Néstor Kirchner betriebene “Politik der Erinnerung” konsolidierte, wandte sich die Literatur erneut dem politischen Aktivismus der siebziger Jahre zu, doch diesmal in der Absicht, die Gründungsmythen des revolutionären Kampfes zu zersetzen und den Automatismus der revolutionären Parolen wie der Rhetorik der bewaffneten Organisationen zu durchbrechen. *La vida por Perón* (2004) von Daniel Guebel, *La aventura de los bustos de Eva* (2004) von Carlos Gamerro und *Las teorías salvajes* (2008) von Pola Oloixarac erzählen erneut die Geschichte des militanten Aktivismus, aber ohne jeden heroischen Anklang, vielmehr im Ton des Absurden, wobei sie auf Verfahren der Parodie, der Groteske, des Schelmenromans und der Farce zurückgreifen.

3. Literatur und Gesellschaft

Wie bereits erwähnt, beginnt mit dem Jahr 2001 eine neue politische, ökonomische und gesellschaftliche Etappe in der argentinischen Geschichte. Die schnelle Verarmung eines bedeutenden Teils der Mittelschichten setzte das bis dahin gültige historisch-kulturelle Modell schlagartig außer Kraft. Dieser ökonomische Absturz, schreiben Gabriel Kessler und Víctor Armony, bezeichnete den Endpunkt eines Prozesses, in dem sich bis dahin der Sinn der sozialen Familienaufbahn reproduziert hatte, der vom Ideal einer aufstei-

9 Eine Darstellung dieser Polemik findet sich in Demarchi (2003).

genden Bewegung jeder Generation gegenüber der vorhergehenden getragen war (Armony/Kessler 2004). Diese verarmten Mittelschichten gingen auf die Straße und nahmen an den *asambleas* in den Stadtvierteln teil, während die Ärmsten – deren sichtbarste Gestalt die *piqueteros* waren – direkte Aktionsformen einführten, die eine große Anzahl von Menschen mobilisierten: die Sperrung von Fernverkehrsstraßen, Autobahnen und Straßen im Stadtgebiet.

Die in diesen Jahren entstandene Literatur richtete ihren Blick auf die Gesellschaft, als habe sie diese gerade entdeckt. Sie stellte eine stark polarisierte urbane Landschaft dar, eine Stadtlandschaft zwischen dem Überfluss ihrer reichsten Viertel und der Armut der Müllsammler, die durch ihre Straßen zogen. Diese Prosa nahm jenes von Gewalt geprägte soziokulturelle Szenarium auf, das die menemistische Dekade hinterlassen hatte. Dabei legte sie den Akzent auf die Vorgänge, die zur Verarmung von großen Teilen der Bevölkerung geführt hatten.

Vértice (2004) von Gustavo Ferreyra, zum Beispiel, zeigt eine Stadt, in der Angst und eine paranoide Wahrnehmung des sozial Anderen regieren; im Mittelpunkt der Handlung steht ein Straßenjunge, der plötzlich in einem der gepflegten Viertel der Stadt auftaucht und um Münzen bettelt. *El trabajo* (2007) von Aníbal Jarkowski wiederum greift das Projekt der sozialen Literatur auf, um mitleidlos und distanziert darzustellen, wie Arbeitslosigkeit und Ausbeutung zu Demütigung und Verlust führen. In diesen beiden Romanen sowie in *Puerto Apache* (2002) von Juan Martini, *Promesas y desvaríos* (2004) von Griselda Gambaro und *Rabia* (2004; dt. *Stille Wut*, 2010) von Sergio Bizzio wird die Welt der Armut erzählt, ohne dass die Autoren dabei zu den Vereinfachungen einer anklagenden Flugschrift oder den klassischeren Verfahren des sozialen Realismus greifen.

In diesem Zusammenhang haben die jüngsten Autoren in ihrer Literatur den Rückzug auf das Stadtviertel als Reaktion auf die gesellschaftliche Krise thematisiert. Wenn Umgestaltung der Arbeitswelt und soziale Krise das Viertel in einen Zufluchtsort, in ein Terrain politischer Sozialisierung und kollektiver Identitätsbildung verwandeln und dieses somit Identifizierungsmöglichkeiten bietet, die nicht mehr den Weg über den Anschluss an politische oder Berufsgruppen gehen (Merklen 2005), dann territorialisiert sich die argentinische Literatur, kehrt zurück ins Viertel und stellt es als eine Sphäre dar, in der Solidarität und Kooperation als Grundlage gemeinsamer Aktion und als Identifikationsangebot organisiert werden können.

Von daher ist zu verstehen, dass mehrere Romane angesichts der Auflösung alles Sozialen alternative Räume entwarfen, die eng mit der Welt der

Familie, der Kindheit und des Privaten verbunden sind und auf symbolischer Ebene Sphären der Zugehörigkeit und solidarischer Netze außerhalb der sozialen Gewalt zu rekonstruieren suchen. So sind in *La villa* (2001) und *Las noches de Flores* (2004; dt. *Die Nächte von Flores*, 2009) von César Aira das Stadtviertel und das Elendsviertel Szenarien einer integrierten Welt, in der es klare Regeln des Zusammenlebens und der Solidarität gibt. In vielen seither geschriebenen Texten erweisen sich Stadtviertel von Buenos Aires und Umgebung als Sphären der Wiederherstellung kollektiver Identitäten (Hernaiz 2006): In den Erzählungen von Fabián Casas ist es das Viertel Boedo (*El spleen de Boedo*, 2003; *Los Lemmings y otros*, 2005), in denen von Washington Cucurto (*Cosa de negros*, 2003; *El curandero del amor*, 2006) ist es Constitución; es ist Lanús (2002; dt. *Zurück nach Lanús*, 2008) von Sergio Olguín, *Montserrat* (2006) von Daniel Link oder *Villa Celina* (2008) von Juan Diego Incardona. Zuweilen mit Nostalgie, in anderen Fällen mit ironischer Distanz liefern diese Romane Ansichten über die Gesellschaft und schaffen dabei mit ihren alternativen Räumen ein Gegenbild zur Auflösung des sozialen Gefüges am Anfang des 21. Jahrhunderts. Es ist eine um die Gegenwart besorgte Literatur, die sich in bestimmten Zonen des urbanen Territoriums angesiedelter Plots bedient, um Zeugnis davon abzulegen, wie die Gegenwart erfahren wird.

4. Literatur und Technologie

Mit diesem neuen Blick auf die Gegenwart, der mehr Aufmerksamkeit auf das soziale Geflecht als auf die politische Interpretation richtet, probiert die aktuelle argentinische Prosa auch neue Genres und Verfahren aus, die ihre Anregungen vor allem in Blogs, E-Mails und dem Chat finden, und bringt damit Bewegung in die argentinische Literatursprache. Daniel Link experimentiert in seinen Romanen mit dem Aufeinandertreffen verschiedener diskursiver Genres – Telefonnachrichten, Tagebücher, Briefe und Unterrichtsnotizen in *Los años noventa* (2001); E-Mail-Nachrichten, Chats und Fragmente diverser literarischer Texte im "Trash-Roman" *La ansiedad* (2004); ein Blog in *Montserrat* (2006) –, um zu zeigen, in welcher Weise Informatik und Technologie die Sprechweisen bestimmen. In diese Richtung des formalen Experiments schreibt sich auch *Kerés cojer? = Guan tu fak* (2005) von Alejandro López ein: ein Roman, der fast vollständig aus Chats zwischen einem Transvestiten und seiner Schwägerin besteht. Der Dialog zwischen den Figuren reproduziert die lexikalischen, syntaktischen und grammatischen Veränderungen des Schreibens im Chat und in den E-Mails; daneben enthält der Roman auch Fotos und führt den Leser per Hyperlink auf eine

Website. Auf diese Weise probieren diese Romane – wie auch *El pornógrafo* (2005) von Juan Terranova – eine Literatursprache aus, die die Unmittelbarkeit der Sätze, die Überschneidung der Themen, das Spiel mit unvollständigen Wörtern und fehlerhafter Orthografie aufnimmt.

Montserrat schreibt sich zugleich – wie auch *Objetos maravillosos* (2007) und *Villa Celina* (2008) von Juan Diego Incardona – in ein als “Blogroman” definiertes Genre ein, denn das Werk wurde zuerst im Internet geschrieben und publiziert und lag erst danach auch auf Papier vor. Dieses Format fand 2005 starke Beachtung, als *Más respeto, que soy tu madre* von Hernán Casciari erschien. Es handelt sich dabei um in erster Person geschriebene und in Fortsetzungen veröffentlichte Erzählungen; die Handlung spielt in der Gegenwart, integriert reale Personen und Szenarien und beseitigt so die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion.

Das Verwischen dieser Grenzen, die Dominanz der ersten Person und ein “Alltagsrealismus”, der sich aus der Wiederholung und der Variation von Tag zu Tag speist,¹⁰ dürften die markantesten Auswirkungen jener aus den Blogs importierten Verfahren auf die argentinische Prosa der jüngsten Autoren sein. Die zahlreichen Anthologien mit Geschichten, die von Autoren stammen, die sich selbst als “neue Erzähler” bezeichnen, und die nach dem Erscheinen des 2005 von Maximiliano Tomas herausgegebenen wegweisenden Bandes *La joven guardia. Nueva narrativa argentina* publiziert wurden, zeugen von der Blog-Faszination einer Generation, die in den digitalen Aufzeichnungssystemen neue Arten der Verbreitung und Edition von Literatur fand.¹¹ Juan Terranova bestätigt dies im Vorwort zur Anthologie *Buenos Aires/Escala 1:1. Los barrios por sus escritores* (2007):

10 Ich übernehme den Ausdruck “Alltagsrealismus” von Josefina Ludmer (2008).

11 Im Folgenden werden die seit 2005 erschienenen Anthologien mit Kurzgeschichten der (von den Autoren selbst so bezeichneten) “neuen argentinischen Literatur” aufgeführt: Maximiliano Tomas (Hrsg.): *La joven guardia. Nueva narrativa argentina*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2005; Florencia Abbate (Hrsg.): *Una terraza propia. Nuevas narradoras argentinas*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006; Juan Terranova (Hrsg.): *Buenos Aires/Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*. Buenos Aires: Entropía, 2007; Diego Grillo Trubba (Hrsg.): *En celo. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre sexo*. Buenos Aires: Mondadori, 2007; Diego Grillo Trubba (Hrsg.): *In fraganti. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre casos policiales*. Buenos Aires: Mondadori, 2007; Diego Grillo Trubba (Hrsg.): *Uno a uno. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre los 90*. Buenos Aires: Mondadori, 2008; Diego Grillo Trubba (Hrsg.): *De puntín. Los mejores narradores de la nueva generación escriben sobre fútbol*. Buenos Aires: Mondadori, 2008; Jimena Néspolo/Matías Néspolo (Hrsg.): *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009; Lilia Lardone (Hrsg.): *Es lo que hay. Anto-*

Eine unendliche, unerschöpfliche Hauptenergiequelle waren für uns die Weblogs [...] Von den hier versammelten Schriftstellern haben die meisten einen eigenen Blog, beteiligen sich an einem Gemeinschaftsblog oder beides. Was bedeutet das? Ich weiß es nicht. Aber die digitalen Medien sind dabei, den Austausch zu ermöglichen – mit ohrenbetäubender Kraft (Terranova 2007: 8).

5. Variationen des Ich

Der Kritiker Alberto Giordano hat der literarischen Tendenz zum Aufzeichnen von persönlichen Erfahrungen, Erinnerungen und Erlebnissen – sowohl in “der Publikation von intimen schriftlichen Äußerungen (Tagebüchern, Briefen, Bekenntnissen) und der Zunahme der Blogs von Schriftstellern” als auch in Erzählungen, Gedichten und kritischen Essays, die “die Grenzen zwischen Literatur und wirklichem Leben ignorieren” – das Etikett “autobiografische Wende” verliehen (Giordano 2008: 13). Wenngleich Giordano seine Studie auf (hinsichtlich des Genres) hybride Texte (Erinnerungs- und Reisebücher, Erzählungen über Erfahrungen) beschränkt hatte, wurde der Ausdruck schon bald zur Charakterisierung einer Prosa in der ersten Person verwendet, in der sich die Grenzen zwischen persönlicher Erfahrung, Autobiografie und Fiktion bewusst überschneiden. Auch die Romane in erster Person – “Romane des Ich”, Autofiktion oder Romane der “intimistischen Imagination” (Link 2007) genannt – formulieren die Beziehung zwischen Schreiben und Leben, Schreiben und Erfahrung, Schreiben und Wirklichkeit neu. Einige tun es in der Form des Schlüsselromans wie *El desperdicio* (2007) von Matilde Sánchez oder *La intemperie* (2008) von Gabriela Massuh, wo reale Personen in fiktionale Figuren verwandelt auftreten; andere nehmen Bezug auf Geschichten aus der Familienvergangenheit des Autors wie *Papá* (2003) von Federico Jeanmaire oder *María Domecq* (2007) von Juan Forn.

Auch Romane wie *El pasado* (2003; dt. *Die Vergangenheit*, 2009) und *Historia del llanto* von Alan Pauls, *Montserrat* von Daniel Link, *Derrumbe* (2007) von Daniel Guebel und *Era el cielo* (2007) von Sergio Bizzio verwenden die erste Person, den Namen realer Personen und tatsächliche Begebenheiten aus dem Leben des Autors. Damit wollen sie jedoch “eine Art Desillusionierung des autobiografischen Pakts” erreichen, denn die Handlung gleitet, wie María Moreno (2009) analysiert, von der Referenz zur reinen Fiktion hinüber – auch wenn es die Autoren selber sind, die in Inter-

logía de la joven narrativa de Córdoba. Córdoba: Babel, 2009; Alejo Carbonell (Hrsg.): *10 bajistas. Antología de la nueva narrativa cordobesa*. Villa María: Eduvim, 2009.

views und öffentlichen Erklärungen das zweideutige Spiel mit der Identität von Erzähler und Autor in Gang halten.

Gebunden an die Gegenwart und um die Wiederherstellung eines Dialogs bemüht, der sich den wichtigsten sozialen Problemen stellt, von denen die Gegenwart durchzogen ist, experimentiert die aktuelle argentinische Prosa zwar mit neuen Genres und Verfahren, doch verzichtet sie damit nicht darauf, sich in die großen Traditionen der argentinischen Literatur einzuschreiben. Gewalt ist an der Basis der argentinischen Nationalliteratur selbst zu finden ist, denn die erste argentinische fiktionale Erzählung ist *El matadero* (1871; dt. *Das Schlachthaus*, 2010) von Esteban Echeverría: ein Text, in dem Szenen der politischen, physischen, sprachlichen und ideologischen Gewalt erzählt werden; und dies geschieht, indem der Autor auch der Literatursprache und den diskursiven Genres Gewalt antut. Somit setzt die argentinische Prosa des 21. Jahrhunderts ihrerseits eine Diskussion fort, in der die Beziehungen der Macht, die Auseinandersetzung zwischen Politischem und Sozialem und die Leistung der Fiktion gegenüber der Welt des Wirklichen kritisch erörtert werden.

Aus dem argentinischen Spanisch übersetzt von Uwe Schoor

Literaturverzeichnis

- Aira, César (1992): *El llanto*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (1993): *Cómo me hice monja*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (1999): *El Congreso de literatura*. Buenos Aires: Tusquets.
- (2001): *La villa*. Buenos Aires: Emecé.
- (2002): *El mago*. Barcelona: Mondadori.
- (2004): *Las noches de Flores*. Barcelona: Mondadori. Dt. *Die Nähe von Flores*. Übersetzt von Klaus Laabs. Berlin: Claassen, 2009.
- Anguita, Eduardo/Caparrós, Martín (1997): *La voluntad: una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*. Barcelona/Buenos Aires/Caracas: Grupo Editorial Norma.
- Armony, Víctor/Kessler, Gabriel (2004): "Imágenes de una sociedad en crisis. Cuestión social, pobreza y desempleo". In: Palermo, Vicente/Novaro, Marcos (Hrsg.): *La historia reciente. Argentina en democracia*. Buenos Aires: EDHASA, S. 91-113.
- Astutti, Adriana/Contreras, Sandra (2001): "Editoriales independientes, pequeñas... Micropolíticas culturales en la literatura argentina actual". In: *Revista Iberoamericana*, LXVII, 197, S. 767-780.
- Balderston, Daniel, et al. (1987): *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.

- Bizzio, Sergio (2004): *Rabia*. Barcelona: El Cobre. Dt. *Stille Wut*. Übersetzt von Sabine Giersberg. München: Deutsche Verlags-Anstalt (DVA), 2010.
- (2007): *Era el cielo*. Buenos Aires: Interzona.
- Bonasso, Miguel (1997): *El presidente que no fue: los archivos ocultos del peronismo*. Buenos Aires: Planeta.
- Bruzzzone, Félix (2007): 76. Buenos Aires: Tamarisco. Dt. 76. Übersetzt von Markus Jakob. Berlin: Berenberg, 2010.
- (2008): *Los topos*. Buenos Aires: Mondadori.
- Carrión, Jorge (Hrsg.) (2008): *El lugar de Piglia. Crítica sin ficción*. Barcelona: Candaya.
- Casanova, Pascale (2001): *La República mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Casas, Fabián (2003): *El spleen de Boedo*. Bahía Blanca: Vox.
- (2005): *Los Lemmings y otros*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Casciari, Hernán (2005): *Más respeto, que soy tu madre*. Barcelona: Plaza & Janés.
- Chejfec, Sergio (1999): *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Contreras, Sandra (2002): *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- (2006): “Discusiones sobre el realismo en la narrativa argentina contemporánea”. In: *Orbis Tertius*, 12. (<<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/16-contreras.pdf>>; 15.07.2010).
- Corbatta, Jorgelina (2007): “Diálogo/s Saer/Piglia”. In: Corral, Rose: *Entre ficción y reflexión: Juan José Saer y Ricardo Piglia*. México: El Colegio de México, S. 75-95.
- Cucurto, Washington (2003): *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona.
- (2006): *El curandero del amor*. Buenos Aires: Emecé.
- Dalmaroni, Miguel (2004): *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en Argentina 1960-2002*. Mar del Plata/Santiago de Chile: Melusina/RIL.
- Delgado, Sergio (Hrsg.) (1995): *Diálogo (Ricardo Piglia/Juan José Saer)*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Demarchi, Rogelio (2003): *De la crítica de la ficción a la ficción de la crítica*. Córdoba: Municipalidad de Córdoba.
- Diego, José Luis de (2001): *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen.
- (2006): *Editores y políticas editoriales en Argentina. 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Di Marco, José (2003): “Ficción y memoria en la narrativa argentina actual: la escritura como táctica”. In: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.11.pdf> (19.03.2010).
- Echeverría, Esteban (¹⁰2006 [1871]): *El matadero* (enthält auch: *La cautiva*). Madrid: Cátedra. Dt. *Der Schlachthof*. Übersetzt von Léonce Lupette. Wiesbaden: Lux, 2010.
- Feijóo, Cristina (2001): *Memorias del río inmóvil*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Ferreya, Gustavo Alejandro (2004): *Vértice*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fogwill, Rodolfo Enrique (1983): *Los pichiciegos. Visiones de una batalla subterránea*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor. Dt. *Die unterirdische Schlacht*. Übersetzt von Dagmar Ploetz. Reinbek: Rowohlt, 2010.
- (1998a): *Vivir afuera*. Buenos Aires: Sudamericana.

- (1998b): *Cantos de marineros en La Pampa*. Barcelona: Mondadori.
- (2001a): *En otro orden de cosas*. Barcelona: Mondadori.
- (2001b): *La experiencia sensible*. Barcelona: Mondadori.
- Forn, Juan (2007): *María Domecq*. Buenos Aires: Emecé.
- Fuguet, Alberto/Gómez, Sergio (Hrsg.) (1996): *McOndo*. Barcelona: Mondadori.
- Gambaro, Griselda (2004): *Promesas y desvaríos*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Gamerro, Carlos (1998): *Las islas*. Buenos Aires: Simurg.
- (2002): *El secreto y las voces*. Buenos Aires/Barcelona/Caracas: Grupo Editorial Norma.
- (2004): *La aventura de los bustos de Eva*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- (2005): “Una semana en la vida”. In: *Página/12, Radarlibros* [Literaturbeilage], 27.11.2005.
- García Canclini, Néstor (2001): *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- Giordano, Alberto (2008): *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva.
- Gramuglio, María Teresa (2002): “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”. In: *Punto de Vista*, 74, S. 9-14.
- Gramuglio, María Teresa/Prieto, Martín/ Sánchez, Matilde/Sarlo, Beatriz (2000): “Literatura, mercado y crítica. Un debate”. In: *Punto de Vista*, 66, S. 1-9.
- Guebel, Daniel (2004): *La vida por Perón*. Buenos Aires: Emecé.
- (2007): *Derrumbe*. Buenos Aires: Mondadori.
- Gusmán, Luis (1995): *Villa*. Buenos Aires: Aguilar.
- (2002): *Ni muerto has perdido tu nombre*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Heker, Liliana (1996): *El fin de la historia*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Hernaiz, Sebastián (2006): “Sobre lo nuevo: a cinco años del 19 y 20 de diciembre”. In: *El Interpretador*, 29 (<<http://www.elinterpretador.net/29SebastianHernaiz-SobreLoNuevo.html>>; 15.07.2010).
- Incardona, Juan Diego (2007): *Objetos maravillosos*. Buenos Aires: Tamarisco.
- (2008): *Villa Celina*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Jarkowski, Anibal (2007): *El trabajo*. Buenos Aires: Tusquets.
- Jeanmaire, Federico (2003): *Papá*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kohan, Martín (2002): *Dos veces junio*. Buenos Aires: Sudamericana. Dt. *Zweimal Juni*. Übersetzt von Peter Kultzen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- (2005): “Significación actual del realismo críptico”. In: *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Dezember, S. 25-34.
- (2006): *Museo de la revolución*. Buenos Aires: Mondadori.
- (2007): *Ciencias morales*. Barcelona: Anagrama. Dt. *Sittenlehre*. Übersetzt von Peter Kultzen. Berlin: Suhrkamp, 2010.
- Laiseca, Alberto (1998): *Los sorias*. Buenos Aires: Simurg.
- Link, Daniel (2001): *Los años 90*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2003): “Literatura de compromiso”. In: Fabry, Geneviève/Logie, Ilse (Hrsg.): *La literatura argentina de los años 90*. (Foro Hispánico, 24). Amsterdam/New York: Rodopi, S. 15-28.

- (2004): *La ansiedad (novela trash)*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- (2006): *Montserrat*. Buenos Aires: Mansalva.
- (2007): “La imaginación intimista”. In: <<http://linkilodraftversion.blogspot.com/2007/07/la-imaginacin-intimista.html>> (01.09.2009).
- Longoni, Ana (2007): *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- López, Alejandro (2005): *Kerés cojer ?= Guan tu fak*. Buenos Aires: Interzona.
- Ludmer, Josefina (2008): “Los tiempos de la ficción”. In: *Revista Ñ*, 13.12.2008 (<http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2008/12/13/_-01820298.htm>; 15.07.2010).
- Martini, Juan [Carlos] (2002): *Puerto Apache*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Massuh, Gabriela (2008): *La intemperie*. Buenos Aires: Interzona.
- Merklen, Denis (2005): *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina, 1983-2003)*. Buenos Aires: Gorla.
- Moreno, María (2009): “Decir ‘yo’ siempre estuvo de moda”. In: *Revista de la Facultad de Comunicación y Letras*, 8. (<<http://www.revistadossier.cl/detalle.php?id=111>>; 15.07.2010).
- Olguín, Sergio S. (2002): *Lanús*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma. Dt. *Zurück nach Lanús*. Übersetzt von Matthias Strobel. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Oloixarac, Pola (2008): *Las teorías salvajes*. Buenos Aires: Entropía.
- Pauls, Alan (2003): *El pasado*. Barcelona: Anagrama. Dt. *Die Vergangenheit*. Übersetzt von Christian Hansen. Stuttgart: Klett-Cotta, 2009.
- (2007): *Historia del llanto: un testimonio*. Barcelona: Anagrama. Dt. *Geschichte der Tränen*. Übersetzt von Christian Hansen. Stuttgart: Klett-Cotta, 2010.
- Perilli, Carmen (1994): *Las ratas en la Torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*. Buenos Aires: Letra Buena.
- Piglia, Ricardo (1988a): *Respiración Artificial*. Buenos Aires: Pomaire. Dt. *Künstliche Atmung*. Übersetzt von Sabine Giersberg. Berlin: Klaus Wagenbach, 2002.
- (1988b): *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1992): *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Sudamericana. Dt. *Die abwesende Stadt*. Übersetzt von Leopold Federmaier und María Alejandra Rogel Alberdi. Köln/Les Bois: Bruckner und Thünker, 1994.
- (1997): *Plata quemada*. Buenos Aires: Planeta. Dt. *Brennender Zaster*. Übersetzt von Leopold Federmaier. Berlin: Wagenbach, 2001.
- (1998): *Conversación en Princeton*. Princeton: Princeton University Press.
- (1999): *Formas breves*. Buenos Aires: Temas Grupo Ed. Dt. *Kurzformen. Babylon, Borges, Buenos Aires*. Übersetzt von Elke Wehr. Berlin: Berenberg, 2006.
- (2009): “Conversaciones privadas”. In: *Alambre. Comunicación, información, cultura*, 2. (<<http://www.revistaalambre.com/Articulos/ArticuloMuestra.asp?Id=26>>; 17.07.2010).
- Premat, Julio (2003): “Saer fin de siglo y el concepto de lugar”. In: Fabry, Geneviève/Logie, Ilse (Hrsg.): *La literatura argentina de los años 90* (Foro hispánico, 24). Amsterdam/New York: Rodopi, S. 43-52.
- Prieto, Martín (1999): *Calle de las escuelas N° 13*. Buenos Aires: Libros Perfil.

- Ruiz, Laura (2005): "Los 90: de la globalización del mercado a la desolación local". In: Ruiz, Laura: *Voces ásperas. Las narrativas argentinas de los 90*. Buenos Aires: Biblos, S. 19-42.
- Saer, Juan José (1994 [1969]): *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (1995 [1980]): *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (1996 [1967]): *Unidad de lugar*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (1997): *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.
- (1998 [1976]): *La mayor*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (1999): *La narración-objeto*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2000 [1965]): *Palo y hueso*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2001a [1966]): *La vuelta completa*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2001b): *Cuentos completos, 1957-2000*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (2005): *La grande*. Barcelona: Seix Barral.
- (2006): *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sánchez, Matilde (2007): *El desperdicio*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Sarlo, Beatriz (2001): "Fogwill, la experiencia sensible". In: *Punto de Vista*, 71, S. 27-31.
- (2005a): "El tiempo inagotable". In: *La Nación*, 02.10.2005. (Auch in: Sarlo, Beatriz [2007]: *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.).
- (2005b): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2008): "Condición de búsqueda". In: *Perfil*, 07.12.2008.
- Schiffrin, André (2000): *Verlag ohne Verleger. Über die Zukunft der Bücher*. Berlin: Wagenbach.
- Silberstein, Silvia (2002): *Bajo el mismo cielo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sonderéguer, María (2001): "Los relatos sobre el pasado reciente en Argentina: una política de la memoria". In: *Iberoamericana*, 1, S. 99-112.
- Speranza, Graciela (2005): "Por un realismo idiota". In: *Boletín/12 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, S. 14-23.
- Spiller, Roland (Hrsg.) (1991): *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt am Main: Veruert.
- Tabarovsky, Damián (2004): *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Terranova, Juan (2005): *El pornógrafo*. Buenos Aires: Gárgola.
- (Hrsg.) (2007): *Buenos Aires/Escala 1:1. Los barrios por sus escritores*. Buenos Aires: Entropía.
- Vázquez, Karina Elizabeth (2009): *Fogwill: realismo y mala conciencia*. Buenos Aires: Circeto.
- Verbitsky, Horacio (1995): *El vuelo*. Buenos Aires: Planeta.
- Vezzetti, Hugo (2002): *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.